

Silêncio e voz em *Lavoura arcaica*

Stefania Chiarelli

Doutoranda em Literatura Brasileira/UnB

Só creio em um deus que dance.

NIETZSCHE

Na esteira da redescoberta da obra do escritor Raduan Nassar, bastante se tem dito a respeito de sua narrativa, mas certamente nunca será demais enfocar determinados aspectos ricos e intrigantes de seu texto. Interessa aqui fazê-lo no tocante à *Lavoura arcaica*¹.

O enfoque se dá sobretudo à segunda parte do relato, correspondente ao tema do retorno da personagem André à casa paterna. Marcado pela revolta e cólera em seu discurso contra os preceitos defendidos pelo pai, André vai ao encontro da família e de encontro à ela, travando um embate consigo e com aqueles que estão a sua espera na casa, espaço representativo do conflito interno da personagem.

No romance *Um copo de cólera*², Nassar também apresenta um discurso caracterizado por dicção irada, entretanto nele é incluída uma personagem feminina que se equipara à masculina no embate entre duas visões. Esta constrói seu discurso à medida em que revela sua percepção do mundo e da personagem masculina, com quem dialoga.

Em ambos os romances, as personagens masculinas acenam com um determinado tipo de “promessa”, uma sedução encantatória para com a feminina, na tentativa de manipulá-la, cooptá-la. Em *Um copo de cólera*, esse poder é notadamente exercido através do sexo, onde o homem julga comandar o “espetáculo”. Entretanto, mostra-se fragilizado no momento em que encara a força materna, entregando-se com deleite ao poder que sobre ele exerce essa faceta da mulher, numa troca constante de papéis de dominação.

O mesmo se dá em *Lavoura arcaica*. André mostra-se fascinado pelo sentimento que representam sua mãe e a irmã Ana, guiando-se no meio da treva em que está mergulhado à procura

desse encontro, embora pareça tentar distanciar-se dele. As promessas de André a Ana são inúmeras (o amor, o trabalho, a dedicação, a bondade) e surgem de um apelo desesperado de reintegração ao mundo familiar através da irmã: “me ajude a me perder no amor da família com o teu amor, querida irmã, sou incapaz de dar um passo nesta escuridão” (LA, 45).

Entretanto, o fascínio que a figura feminina exerce sobre ele se dá de modo mais sutil, em um estado de latência, do não-manifesto. Apesar de constatar que é correspondido por sua irmã, André nunca obtém dela uma palavra, um assentimento: “me responda Ana”, implora ele. E aí reside um ponto em que Ana se diferencia da personagem feminina de *Um copo de cólera*, uma vez que esta tem a palavra a seu favor, fazendo pleno uso dela na batalha verbal. André nunca obterá a resposta de Ana, apenas um sinal revelado na cena em que dança para ele.

Vale ressaltar que ambas as personagens masculinas buscam esse “retorno” (explicitado no título dos capítulos), como se depois de toda a revolta sempre houvesse a necessidade do colo materno, do aconchego, de um porto seguro. Em *Lavoura arcaica* não há sequer uma outra mulher substituindo o amor materno, pois o papel da mãe continuará representado pela irmã, ainda dentro da linha familiar.

Note-se que muitas das relações familiares presentes no romance existem em estado latente, em permanente tensão, a exemplo daquela entre mãe e filho, pai e filho, Ana e André, Lula e André. Por trás da ordem e da normalidade prescritas pelo pai há todo um universo de emoções prestes a entrar em erupção.

Os olhares de André e Ana se cruzam a todo momento em uma procura constante. São olhares entre a mãe e André, entre este e o irmão Lula “cujos olhos sempre estiveram mais perto de mim”; e sobretudo o olhar do pai para a família

em permanente vigilância. Tal fato denota a força do conteúdo de emoção reprimida entre os familiares, como se, através do olhar, pudessem revelar os segredos que permeavam a família.

Como alegoria máxima da opressão a que estão submetidos os filhos, resulta que de Ana não aparece nenhuma versão dos fatos - o amor, o possível incesto, a interdição, o desejo, o medo. No desenrolar da trama seu silêncio é impassível, denotando forte carga dramática. Dado o caráter notadamente trágico que o autor imprime à obra, convém estabelecer uma ponte entre o silêncio de Ana e o da personagem Cassandra, na *Oréstia*, de Ésquilo. Reside no silêncio de Cassandra o contaponto da cena, deixando em suspenso a fala da personagem em meio à multiplicidade de vozes que a cercam. Com Ana se dá o mesmo, sobretudo em relação a André, cujo discurso é marcado pelo constante fluxo de pensamento.

Enquanto André fundamenta seu mundo pela expressão constante da palavra (é o próprio que afirma ter “fala convulsa”), Ana o faz através de um outro código, transmitido ora pelo gesto, ora pelo silêncio, ora pela dança. Ela não dispõe de outro veículo de expressão dentro da obra: é através do corpo que mostra a sua vontade, ao dançar para André. É com o olhar que Ana fulmina o irmão abertamente, como que assumindo frente a toda a família seu desejo por ele.

É das mãos de Ana que vem o sinal de que compartilhava com o irmão o amor incestuoso: precedido o gesto, porém, pela dúvida marcada pelo silêncio: “não tinha verbo naquela palma, (...) era um pássaro morto que eu apertava na mão” (LA, 31). A ausência completa de movimento ilustra a impossibilidade de aceitar o amor incestuoso (na rigidez da cena na capela, de costas o tempo todo, feito “uma fria imagem de gesso”).

Ainda pelo silêncio podemos estabelecer uma conexão entre o texto de Nassar e o de Machado de Assis, uma vez que Ana parece dialogar abertamente com a protagonista de *Dom Casmurro*. Como Capitu, cujos olhos eram de “cigana oblíqua e dissimulada”, também Ana não expõe jamais sua versão dos fatos, sendo mantida uma ambigüidade que será um dos trunfos do narrador.

Mas é pela dança, ao final, que se dá uma quebra na postura da personagem. Ana demonstra sua contestação, sua ira e atrevimento quando derrama o vinho sobre o próprio corpo. Não são poucos os seus silêncios, que entretanto se mostram prenhos de significação ao ocultar tantas

emoções.

Importa analisar o porquê da escolha da cena final do livro dar-se em um momento em que a dança é o veículo de expressão. Referimo-nos aqui à dança em seu sentido primitivo, em que o ser humano se comunica com os deuses, buscando atingir a transcendência através do próprio corpo.

A palavra dança deriva do sânscrito *tan*, que significa tensão. Parece-nos que tal palavra marca de diversas formas os personagens de *Lavoura arcaica*, e sobretudo a Ana, cuja descarga de tensão e emoção dá-se **pela** dança e **na** dança.

Dança é um desejo de solidão, uma contemplação do interior da selvageria do corpo, das nostalgias da memória, mágicos efeitos, celebração da calma do espírito clarividente, corpo, a simbólica encarnação da infinita luxúria a obediência à paixão e ao perverso temperamento feminino³,

reflete a dançarina Amina, protagonista do romance de Ana Miranda - uma personagem cuja trajetória também identifica-se com a dança. A partir do momento em que realiza os movimentos da dança *al nahal*, ela desencadeia uma série de fatos trágicos. A sedução que exerce sobre o mascate Abraão é um dos motores da narrativa e dado marcante da personalidade da personagem.

A dança de Ana

As posições em que se encontram as personagens na cena final de *Lavoura arcaica* é bastante significativa. Na primeira parte da dança, compondo um ambiente pastoril e bucólico, participam o pai, as irmãs e pessoas do local, numa cadência marcada pelo movimento cíclico e previsível, onde não há nenhum elemento que quebre a ordem. Note-se que não se misturam os homens e as mulheres, pois a roda que se forma é composta somente pelos primeiros, as mulheres esperando a sua vez de nela ingressar.

André mantém-se à parte, na condição de observador que narra a cena e também se põe a imaginar os odores e as sensações táteis que a visão da irmã lhe proporciona. O narrador posiciona-se fora da cena aproximando-se dela através de múltiplos recursos sensitivos, como o gosto, o tato e o olfato. É um deleite dos sentidos para André a visão de Ana dançando.

A dança é forte, como a de uma tribo que celebra seu ritual, “ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos contra o chão” (LA, 61). Esse ritmo vai se acelerando pouco a pouco, prenunciando a tensão do momento da chegada daquela que

quebra a ordem vigente. Ana, então, dança no centro do círculo, sozinha, em movimentos que manifestam plenamente sua individualidade.

A espiral

Por outro lado, a retomada da cena da dança que já acontecera no início do romance se dá de modo *quase* igual, pela mesma descrição e mesmos acontecimentos. No entanto, o que reverte a expectativa é a intervenção de Pedro, delatando ao pai o pecado dos irmãos, ponto de partida para o crime.

Tal recurso nos permite ver o perfeito uso da figura barroca da espiral no texto de Nassar, uma vez que ele retoma um mesmo acontecimento com um pequeno deslocamento, ou seja, nos fala de algo que aparentemente volta para o mesmo lugar, mas que já nos apresenta uma sutil diferença. Dado revelador, portanto, de uma *outra* realidade.

É recorrente a imagem do círculo - na roda do carro de boi, no moinho - dentro da dança dos homens, posto que representa a necessidade da certeza, do previsível sugerido por essa figura. Uma vez que Ana ingressa nesse círculo, tal desenho é desfeito, surgindo daí uma outra figura, que nos aponta para a incerteza, a ambigüidade.

A imagem remete imediatamente às figuras simbólicas do barroco, posteriormente retomadas pelo discurso neobarroco. Não podemos deixar de inseri-lo no contexto de algumas idéias trazidas à reflexão pelo neobarroco, a exemplo do modo que compõe a cena final do romance. Destacamos tais cenas por julgar que nelas existem formas muito significativas: ambas trazem a marca do descentramento, da irregularidade, do imprevisto, entrevistas na imagem da espiral. Estabelecendo um perfeito contraponto, o círculo apresenta-se como o previsível, o linear, o centrado.

Não é por acaso que só após a “mutação” gerada a partir da entrada de Ana é que André percebe no pai todo um mundo de emoções represadas, até cometer o crime. Desmantelado o círculo, vêm por terra também outras certezas, todas muito vulneráveis, como se o equilíbrio tantas vezes pregado pelo pai fosse feito de uma matéria muito frágil. André já vaticinara ao pai, “toda ordem traz uma semente de desordem” (LA, 54). Nessa mesma linha de pensamento, assegura Foucault que “uma razão hipertrofiada não escapa ao desejo de delirar”⁴.

A bailarina

Ao comparar o movimento das mãos da “cigana” com os de uma castanhola, o narrador nos remete à imagem da dançarina de flamenco, caracterizada pela sensualidade dos movimentos das mãos, cabeça e tronco, aliada à vitalidade do sapateado. A bailarina espanhola mostra-se uma figura assumidamente disposta à conquista de seu amado, seduzindo-o abertamente. Tal é o comportamento de Ana frente a André na cena final: o olhar é de desafio, a postura, arrogante e provocadora.

Ostentando as quinquilharias da “caixa mundana” do irmão, ela se oferece com volúpia, atingindo o ápice ao derramar vinho sobre os ombros, a própria imagem da bacante. Narrativa voluntariamente atemporal, que fala do drama humano de qualquer tempo, *Lavoura arcaica* evoca o clima da tragédia grega. Como deixar de ver nessa cena uma ambientação que evoca os primórdios da tragédia, em que os dramas não eram representados, e sim dançados e cantados?

Ana nesse momento é a encarnação de Dionísio, deus da ressurreição e da metamorfose, posto que está pronta para ingressar em uma nova ordem. Levada pela *hybris* - o excesso, ela dança numa espécie de possessão que a condenará frente aos olhos do pai. É curioso verificar que a ressurreição de Dionísio é uma alegoria do fim da individualização, uma vez que seu dilaceramento (simbolizado pelos membros dispersos) promove um retorno para a unidade da vida. Ao afirmar sua individualidade no êxtase da dança e por fim morrer, Ana pode ser reintegrada à família, alçada a essa condição pela morte. A imagem da oferenda do cordeiro, reiterada inúmeras vezes, finalmente encontra sua encarnação.

Está presente também a identificação entre ela e André, que busca constantemente essa integração com a irmã como se nela existisse também uma parte dele, a exemplo do mito platônico. É através de Ana que André busca sua reintegração à família, seu lugar à mesa.

Na cena dramática final existe a possibilidade de que não só o incesto escandalizara ao pai, movendo-o ao crime, mas também a virtual perda da ascendência sobre a filha, por ele tanto desejada. André afirma, ao ver a irmã dançar, que era somente para ele que ela o fazia.

O drama aqui encenado nos remete a outra cena celebrizada pela literatura, a dança de

Salomé. No momento em que a virgem da Judéia dança para o rei Herodes, encontram-se os mesmos elementos que misturam a volúpia e o desejo, configurando a transgressão que leva inexoravelmente à morte. Salomé, assim como as personagens Ana e Amina, também exerce sua sensualidade reprimida através da dança, encarnando a feiticeira, a incorporação de um demônio que encanta e ao mesmo tempo desencadeia a tragédia.

Ainda uma vez a narrativa de *Salomé* se faz lembrar, uma vez que o desejo do rei Herodes é uma das facetas marcantes desse texto, suscitando a questão incestuosa entre o rei e a enteada. Para vê-la dançar, o rei faz promessas as mais diversas, na tentativa de convencer Salomé a realizar a famosa dança dos sete véus.

Vale registrar que a palavra árabe *fitna*⁵, designa ao mesmo tempo a mulher bela e o caos, curiosa simbiose da língua, reveladora de uma identidade dos dois elementos no imaginário de um povo.

A morte de Salomé, sobretudo no texto

de Oscar Wilde⁶, também aponta para a questão da imolação da personagem, que tampouco fica impune após desencadear a torrente de emoção evocada por meio da dança. É através dessa manifestação tão ancestral que as personagens femininas chegam a ter voz, uma voz que encanta, mas que também amaldiçoa, como o próprio canto das sereias.

Notas

¹ NASSAR, Raduan - *Lavoura arcaica*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1996. Ao longo do texto, as referências ao livro serão dadas com a abreviatura LA.

² NASSAR, Raduan - *Um copo de cólera*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³ MIRANDA, Ana - *Amrik*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁴ FOUCAULT, Michel - *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 99.

⁵ MIRANDA, Ana - op. cit., p. 198.

⁶ DOTTIN, Mireille - "Salomé", em BRUNEL, Pierre (org.) - *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.